Ueber die von den Griechischen Künstlern bearbeiteten Stoffe, nach Pausanias *).

In den ältesten Zeiten, sagt Pausanias 7, 22, 4, war es bei den Griechen allgemeine Sitte statt Götterbilder rohe Steine zu verehren. Der Ursprung dieses Cultus läßt sich schwerlich auf einen gemeinsamen Grund zurückführen; in einzelnen Fällen können diese Steine Meteorsteine gewesen sein, wie vielleicht der in Delphi verehrte (10, 24, 6); in andern knüpften sich an dieselben bestimmte Sagen, wodurch sie Gegenstand der Verehrung wurden, z. B. die Steine im Areopag, 1, 28, 5 und der heilige Stein der Troizenier, 2, 31, 4; bisweilen mag wohl auch eine Art von Fetischismus zu Grunde liegen. Das Salben mit Oel (10, 24, 6) ist eine Sitte, welche auf den Orient hindeutet. 1 Mos. 28, 18. 35, 14.

In dieser Art heiliger Steine haben wir nur das zufällige Material zu erkennen, schwerlich wird sich daraus irgend eine höhere Kunstentwickelung herleiten lassen. Es gab aber, sicherlich von ältesten Zeiten an, eine andere Klasse geheiligter Steine, die Marksteine, termini, anfänglich ohne Zweifel ebenfalls rohe, kunstlose Felsstücke, wie sie sich gerade in der Nähe vorfanden. Diese gestatteten bei vorschreitender Bildung des Volkes eine künstlerische Behandlung, und es ist gewiß an sich wahrscheinlicher, daß die Hermenform sich aus den Marksteinen als aus der vollen Menschengestalt entwickelt habe. Die Erfindung des *σχῆμα τετράγωνον ἐπὶ τοῖς Ἑρμαῖς* schreibt Pausanias (4, 33, 3) den Attikern zu; von ihnen sollen alsdann die anderen Menschen sie angenommen haben; am meisten Beifall fand sie bei den

*) Der Zweck dieses Aufsatzes ist eine Zusammenstellung der einzelnen Notizen über die verschiedenen Stoffe, welche die Griechischen Künstler bearbeiteten, lediglich aus Pausanias; woraus es sich von selbst ergeben wird, daß darin nicht neue Ansichten zu Kunstgeschichte zu suchen sind; wohl aber dürfte eine solche Uebersicht zur Erklärung mancher Stellen des wichtigen Schriftstellers nicht unfruchtbar sein.

Arkadern (8, 48, 6). Es liegt wohl in der Natur der Sache, daß, wo diese Hermen lediglich als Grenzbezeichnungen dienten, der sich gerade bietende Stein benutzt und nur wenig Kunst in Anspruch genommen wurde; wo sie dagegen Kunstwerke darstellen sollten, wählte man edleres Material.

Für den Marmor hat Pausanias weder ein bestimmtes Wort, noch in der Regel sonst eine Bezeichnung, woraus sich mit Sicherheit entnehmen ließe, daß gerade Marmor gemeint sei; er ist in dem allgemeinen Worte λίθος mitbegriffen; nur wo der Steinbruch ausdrücklich genannt wird, vermuthlich auch wo der λίθος als λευκός aufgeführt ist, können wir ohne Zweifel Marmor annehmen. Von andern Steinarten, die jedoch mehr zu architektonischen Zwecken oder zu Verzierungen dienten, nennt Pausanias den Poros (5, 10, 3), eine in Elis gebrochene Tuffart; den Konchites (1, 44, 6), einen im Megarischen Gebiete häufig vorkommenden weißen Muschelkalk *); und die Porphyr-Rollsteine von Krokeai (3, 21, 4. 2, 3, 5), welche zwar schwer zu bearbeiten waren, aber eine vorzügliche Politur annahmen, und sich zur Ausschmückung von Tempeln und ganz besonders von Bädern eigneten. Eine unedlere Steinart ist auch anzunehmen, wenn ein ἐπιχώριος λίθος genannt wird, in einer Gegend, wo das Vorkommen von Marmor nicht bekannt ist. Demnach würde es also 8, 37, 3 von der geognostischen Kenntniß des Landes abhängen, ob der Block, aus welchem die Götterbilder, der Thron und seine Umgebung gearbeitet waren, aus Marmor oder einer anderen Steinart bestanden.

Griechenland ist reich an edlem Marmor; in der besten Zeit der Kunst bediente man sich zu den Bildsäulen wenn nicht ausschließlich, doch vorzugsweise der einfarbigen, weißen Arten, namentlich aus den Pentelischen und Parischen Brüchen **); später erst, unter Römischem Einfluß, bearbeitete man auch fremde, weit hergeholte Blöcke von allen Farben, und es erscheint Thasischer, Phrygischer, Aegyptischer u. s. w. Marmor in den Werkstätten griechischer Künstler. Auch verwendeten die früheren Griechen das edle Material mit der ihnen eigen-

*) Vergl. darüber Rangabé in den Mémoires de divers savants présentés à l'Acad. d. Inscr. et B. L. I. Série. T. V, p. 299.

**) Eine Artemis von schwarzem Marmor kommt 10, 36, 5 vor.

thümlichen Maaßhaltigkeit, zu Götterbildern, bei ihren reichsten Tempeln und zu sonstigen Kunstwerken; erst zu Römischer Zeit konnte Herodes Attikus die Pentelischen Brüche fast erschöpfen, um ein Stadium zu bauen (1, 19, 6). Ein Naxier Euergos, des Byzes Sohn, nach anderer Erklärung Byzes selbst, erfand die Kunst, den Marmor in Ziegelform zu schneiden; doch mag von dieser Erfindung nur in sehr seltenen Fällen Gebrauch gemacht worden sein; wenigstens ist uns nur der Tempel des Olympischen Zeus bekannt, welcher mit solchen Marmorziegeln gedeckt war (5, 10, 3); ob das Marmordach der Propyläen (1, 22, 4) und das des Tempels zu Bassai (8, 41, 7) aus solchen Ziegeln bestanden habe, mag unentschieden bleiben. In Athen war eine Halle, deren Säulen von Phrygischem Marmor, und deren Wände mit Platten desselben Gesteins bekleidet waren; darin befanden sich Bibliothekszimmer aufs reichste mit vergoldeter Decke, mit Alabaster (ἀλαβάστρῳ λίθῳ), mit Bildsäulen und Gemälden ausgeschmückt (1, 18, 9), ein Adrianischer Prachtbau. Der Alabaster diente vermuthlich zur Bekleidung der Wände, oder zur Abtheilung einzelner Wandfelder, falls wir unter den Gemälden Wandgemälde zu denken haben. Ob dieser Alabaster mit dem was wir unter diesem Namen verstehen, gleichartig sei, ist schwer zu entscheiden; übrigens haben wir hier vielleicht die älteste Erwähnung des Alabasters als einer Steinart.

Die wichtigste Verwendung des Marmors war zu Bildsäulen und es läßt sich gar nicht berechnen, von welchem entscheidenden Einfluß auf die Entwickelung der Kunst in Griechenland der Reichthum an diesem edlen Material gewesen sei; denn kaum giebt es einen andern Kunstzweig, in welchem der Künstler so unmittelbar von seinem Stoffe abhängt, als die Bildhauerkunst. Leicht läßt es sich daher erklären, warum z. B. die reichen griechischen Colonien in Sicilien so wenig in diesem Fache leisteten. Ueber die technische Behandlung des Marmors finden wir bei Pausanias leider keinerlei Andeutung; kaum daß wir aus der Stelle 2, 10, 7, was sich wohl auch außerdem von selbst versteht, entnehmen können, daß die Künstler ihre Bildsäulen von oben nach unten vollendeten. Es wird dort eine Statue der Artemis erwähnt, von weißem Marmor, welche nur bis zu den Hüften fertig

war, wobei Niemand an die untere Hälfte denken wird. Als Erfinder der Kunst, den Marmor mit dem Bohrer zu behandeln, wird 1, 26, 7 Kallimachos genannt. — In so weit es thunlich war, wird man gesucht haben, ein jedes Götterbild aus einem Steine zu arbeiten; war ein entsprechender Block nicht vorhanden, so verband man, besonders bei Gruppen, mehrere Stücke durch Kitt (κόλλη) oder durch eiserne Klammern und Stifte (8, 37, 3).

Daß bei marmornen Bildsäulen und bei den Sockeln von gleichem Material zur Verzierung Gold, Silber, Farben und andere zweckdienliche Mittel angewendet wurden, ist bekannt genug, doch finden sich bei Pausanias darüber nur spärliche Andeutungen. Das Bathron des Olympischen Zeus, welches von weißem Marmor war (5, 11, 10) enthielt goldne Arbeiten (χρυσᾶ ποιήματα, 5, 11, 8) ohne Zweifel Figuren und Gruppen in getriebener Arbeit, die mit Stiftchen oder auf sonstige Art an die marmornen Flächen befestigt waren. Das Bild der Athene, welches blaue Augen eingesetzt hatte (1, 14, 6), mag wohl von Marmor gewesen sein, wenn schon Pausanias über das Material nichts sagt; ob das Standbild des behelmten Mannes, dem Kleoitas silberne Fingernägel eingesetzt hatte (1, 24, 3), von Marmor oder von Erz war, wird sich in Ermangelung eines sicheren Anhalts schwerlich entscheiden lassen. Wie hat man sich aber in der Stelle 4, 31, 11 das Bild der Messene zu denken, welches von Gold und Parischem Marmor gearbeitet war? Nimmt man die Worte genau, so müßte der Grundstoff Gold, der Marmor nur zu Verzierungen angebracht gewesen sein. Hiergegen dürfte sich jedoch manches Bedenken erheben, und es scheint gerathener, eine Ungenauigkeit im Ausdruck des Pausanias anzunehmen. Das Bild mag wohl von Parischem Marmor, die Beiwerke und Verzierungen von Gold gewesen sein.

Von untergeordneter künstlerischer Bedeutung war die Verwendung von Letten, Thon und Gips. Abgesehen davon, daß der Gips zu Stucco und Tünche (10, 36, 8), Letten und Thon zu Ziegeln (5, 10, 3) gebraucht wurden, zogen nur wenige Arbeiten aus diesem Stoffe die Aufmerksamkeit des Pausanias auf sich. In Triteia sah er die Bilder der größten Götter von Thon (πηλοῦ); in Athen eine Gruppe, den Amphiktyon, wie er nebst andern Göttern den Dionysos

bewirthet, vielleicht im Relief (1, 2, 5), ἐκ πηλοῦ; auf dem Dache der Königshalle zwei Gruppen in runden Figuren von gebranntem Thon, ὀπτῆς γῆς (1, 3, 1). Noch manche andere Terracotte mag Pausanias erwähnen, ohne daß wir sie als solche zu erkennen im Stande sind, da derselbe bei seinen sonstigen Ungenauigkeiten namentlich auch die Angabe des Materials nur zu oft unterläßt. Die an der Sonne getrockneten und die in Feuer gebrannten Loose (4, 3, 5), so wie die thönernen Dreifüße des Oibalos (4, 12, 9) braucht man nur anzudeuten.

In Megara wurde dem Zeus ein großes Heiligthum errichtet; das Bild des Gottes sollte dem ursprünglichen Plane nach chryselephantinisch werden; als Meister nannte man den Theokosmos, den Phidias als Helfer. Die Leiden des Peloponnesischen Krieges erlaubten die Vollendung nicht; so wurde nur das chryselephantinische Haupt fertig, das Uebrige stellte man mit Thon und Gips her (1, 40, 4). Vermuthlich war der Körper von gebranntem Thon, Hände und Füße von Gips, die ganze Statue bekleidet; wenigstens ist letzteres wahrscheinlicher, als daß man die Mängel durch Farben verdeckt haben sollte.

Der Luxus in Edelsteinen gehört im allgemeinen einer späteren Zeit an und ist in Griechenland nie so weit getrieben, wie in Rom; Pausanias erwähnt denselben nur an wenigen Stellen. Ein Geschmeide, angeblich das der Eriphyle, in Amathus, bestand aus in Gold gefaßten Edelsteinen (λίθοι χλωροί), 9, 41, 3; bei Gelegenheit des Theodoros nennt er den smaragdenen Siegelring des Polykrates (8, 14, 8); an zwei andern Stellen führt er Edelsteine als Verzierungen an Kunstwerken an. Der Thron des Zeus in Olympia war geschmückt mit Gold und Edelsteinen, Ebenholz und Elfenbein (5, 11, 2). In dem Heratempel bei Mykenai befand sich als Stiftung des Kaiser Adrian ein Pfau, funkelnd von Gold und Edelsteinen (2, 17, 6). In der Stelle 8, 9, 8 ist wohl eher an Marmorarten, als an edle Steine zu denken.

Unter den **Metallen** verarbeitete man zuerst das Kupfer in mannichfacher Anwendung zu Erforderniſſen des gewöhnlichen Gebrauchs und zu Werken der Kunst, erst in reiner Gestalt, dann als Erz in

einer gewissen Mischung, letzteres erst nachdem das Schmelzen dieses Metalles erfunden war. Pausanias unterscheidet nicht zwischen Kupfer und Erz, sondern nennt beides ohne Unterschied χαλκός. Die Art der Verwendung wird also zu bestimmen haben, ob im einzelnen Falle Kupfer oder Erz gemeint sei. Woher die Griechen bei der außerordentlich häufigen Verwendung dieses Metalles ihren Bedarf bezogen haben, finden wir leider nicht angedeutet; denn wenn Pausanias (6, 19, 2) im Schatzhause der Sikyonier in der Altis zwei Gemächer von Erz erwähnt, mit der Bemerkung: „daß sie von Erz waren, sah ich; ob es aber wirklich, nach der Behauptung der Eleer, Tartessisches war, weiß ich nicht"; so geht daraus hervor, daß Tartessisches Erz als etwas Außergewöhnliches, besonders werthvolles betrachtet wurde; ferner werden wir aber daraus auch schließen dürfen, daß wenigstens Pausanias kein Kennzeichen hatte, um Tartessisches Erz von anderem zu unterscheiden. Das Korinthische Erz aber war nicht ein eigenthümliches Erzeugniß des Landes — denn Korinth hatte kein Kupferbergwerk, — sondern es war eingeführtes Metall, welchem man nur durch eine besondere Behandlung, sei dieses nur durch Härtung, βάπτεσθαι ὑπὸ ὕδατος, oder durch Mischung, eine unterscheidende Eigenschaft zu geben verstand (2, 3, 3).

Es ist hier nicht der Ort, auf den Gewinn des Metalls, mochte man es nun gediegen finden, oder durch Schmelzen und Rösten aus den Stufen gewinnen, weitläuftiger einzugehen; eben so wenig liegt es im Bereiche gegenwärtiger Zusammenstellung, die ersten Spuren der uranfänglichen Behandlung aufzusuchen; nur ist zu bemerken, daß ohne Zweifel die erste Verwendung zu den verschiedenen Arten von Hausgeräthen und Waffen war, und daß die früheste Behandlung durch den Hammer geschah. Natürlicherweise waren diese ersten Erzeugnisse von roher, und der einfachsten Arbeit, Platten, Bleche, Hohlgefäße, Spitzen und Klingen, mit fortschreitender Vervollkommnung. Der kleineren Geräthschaften, wie sie der tägliche Gebrauch des Lebens erfordert, und die sich gerade deßhalb am leichtesten der Beachtung entziehen, geschieht nur höchst selten, und zwar gelegentlich, Erwähnung; erst bei der Anwendung im Großen oder Auffälligen zog es die Aufmerksamkeit auf sich und fand auch in der Literatur eine Stelle. So

mochte es zuerst Staunen erregen, als reiche Könige ihre Schatzhäuser und Prunkgemächer im Innern mit (wahrscheinlich polirten) Kupferblechen belegten. Der Ruf solcher „eherner Gemächer" erhielt sich in Gesang und Sage; allgemein gepriesen war das eherne Gemach des Akrisios (2, 23, 7. 10, 5, 11), und noch heute kann man im sogenannten Schatzhause des Atreus die Löcher bemerken von den Nägeln, durch welche die Kupferbleche an die Wand befestigt waren; doch scheint schon Pausanias (2, 16, 6) die Metallbekleidung nicht mehr gefunden zu haben, sonst würde er wohl nicht versäumt haben sie zu erwähnen. Ja noch in der historischen Zeit stiftete der Sikyonische Tyrann Myron in der Altis für einen in der 33. Olympiade errungenen Sieg ein Schatzhaus mit zwei ehernen Gemächern, welche Pausanias noch sah; eine Inschrift gab das Gewicht des Kupfers zu 500 Talenten, also etwas über 26500 Pfund an (6, 19, 2. 4). Weit berühmt war der eherne Tempel der Athene Chalkioikos in Sparta, dessen innere Wände mit ehernen Platten, die in getriebener Arbeit mit reichen Reliefs geschmückt waren, bekleidet waren (3, 17, 2. 3). Wenn Pausanias mit Bewunderung erzählt (5, 12, 6. 10, 5, 11), Trajan habe sein Forum in Rom mit einem ehernen Dache (ὄροφος χαλκοῦ πεποιημένος) ausgestattet, so ist diese Notiz zwar allerdings undeutlich; mag man aber ἀγορά auffassen wie man will, so wird man doch schwerlich an etwas anderes denken dürfen, als an eine mit ehernen Ziegeln oder Platten versehene Bedachung. Ist auch in allen angeführten Fällen einfach der Ausdruck „ehern" (χαλκοῦς) gebraucht, so ist dabei doch nach einem sehr gewöhnlichen, allgemeinen Sprachgebrauche nicht an massive kupferne Werke, sondern nur an eine Kupferbekleidung zu denken, und Pausanias hatte nicht die Anlage, nach dem genauen Ausdruck zu suchen, obgleich andere Stellen beweisen, daß ihm dieselbe keineswegs unbekannt war, wo es ihm darauf ankam, wirklich zu beschreiben. Im Schatzhause der Sikyonier zu Olympia befand sich ein von den Myanen gestifteter Votivschild, dessen äußere Seite mit Kupferblech belegt (ἐπίχαλκος) und ohne Zweifel mit kunstreicher Arbeit versehen war; die innere Seite war mit Malereien ausgeziert. Der Stoff des Schildes war Leder oder Holz; in letzterem Falle konnte die Malerei unmittelbar darauf aufgetragen sein, wahr-

scheinlicher ist jedoch ein Gipsüberzug. Der alte Schild enthielt eine schwer zu lesende Inschrift — (ob diese dem Kupfer eingeritzt oder auf die Rückseite geschrieben war, geht aus der Stelle nicht hervor —) da die Buchstaben παρῆκται ἐπὶ βραχύ (6, 19, 4. 5), Worte, welche bis jetzt noch keine befriedigende Erklärung gefunden haben. Es befand sich ferner in Olympia ein uralter hölzerner mit Erz überzogener Dreifuß *), auf welchem die Siegerkränze ausgelegt wurden, bevor zu diesem Zwecke der kostbare Tisch (5, 20, 1. 2) angefertigt wurde (5, 12, 5). Diesen Dreifuß nennt Pausanias τρίπους ἐπίχαλκος.

Ist an diesen beiden Stellen, und nur an diesen, die Erzbekleidung ausdrücklich benannt, so dürfen wir doch nicht zweifeln, daß dieselbe noch in vielen andern Fällen stattgefunden habe, wo einfach der Ausdruck „ehern" gebraucht ist. Es gehören dahin die öfter erwähnten ehernen Schilde (ἀσπίδες χαλκαῖ) zum Kriegsgebrauch; diese waren ohne Zweifel von Holz, auf einer oder beiden Seiten mit Kupferblech überzogen. So werden 1, 15, 4 zwei Arten von Schilden aus Siegesbeute erwähnt; die einen nennt Pausanias eherne, von den andern sagt er, sie seien mit Harz (einem Firniß?) überzogen, damit Zeit und Rost sie nicht zerstören möge. Die ersteren hatten wohl auf der äußern und der innern Seite einen Kupferüberzug, die letzteren nur auf der äußern. Der eherne Schild des Pyrrhos (2, 21, 4) und die ehernen Schilde, welche beim Waffenlauf gebraucht wurden (5, 12, 8) waren gewiß nicht ganz von Metall; bei den 10, 11, 6 erwähnten mag es davon abhängen, ob die Schilde von der Siegesbeute waren, oder ob man sie nur verfertigt hatte, um die Inschriften zu tragen. Nicht zu verwechseln mit einer solchen kupfernen Bekleidung ist es, wenn 9, 12, 4 von einem Holzblock die Rede ist, der vom Himmel gefallen sei, und welchen Polydoros mit Erz ausgeschmückt habe (χαλκῷ ἐπικοσμήσαντα); hierbei ist nur an eherne Verzierungen zu denken, in demselben Sinne wie 2, 13, 6 von einer ehernen Ziege die Rede ist, die mit goldnen Verzierungen versehen war (χρυσῷ ἐπικοσμοῦντες). An massiv kupferne Werke haben wir zu glauben bei den ehernen Dreifüßen (1, 20, 1. 3, 18, 7), dem ehernen Mohnkopf (5, 20, 9) der ehernen Stele (5, 23, 4), der ehernen Thüre

*) Ganz hölzerne Dreifüße werden 4, 12, 8 erwähnt.

(3, 19, 3), dem ehernen Sockel (5, 23, 7. 5, 25, 12), der ehernen Keule (2, 1, 4), dem ehernen Siegesdenkmal (5, 27, 11).

Daß ein wesentliches Fortschreiten der Kunst nicht zu erwarten ist, so lange die Arbeit als Hauptwerkzeug den Hammer hatte, ist leicht einzusehen. Jedoch fing man schon sehr frühzeitig an, mit diesen einfachen Mitteln nicht blos die Bedürfnisse des gewöhnlichen Lebens zu beschaffen, sondern auch die Herstellung von Götterbildern zu unternehmen. So sehr in dieser Beziehung das ganze Wesen des griechischen Volkes sich dem Anthropomorphistischen zuneigte, so wagte man sich anfänglich doch noch nicht an die Darstellung der menschlichen Figur und begnügte sich mit den rohesten Formen, denen man einen menschlichen Kopf und allenfalls menschliche Extremitäten ansetzte. So sah Pausanias in Sikyon einen Zeus Meilichios und eine Artemis Patroa, ohne alle Kunst gearbeitet, jenen in Gestalt einer Pyramide, diese einer Säule *). Allerdings giebt Pausanias leider das Material nicht an, wir können also auf Erz nur rathen; wenn sie aber auch von Stein waren, so giebt uns doch selbst dieses einige Berechtigung, auch für das Erz eine gleiche Kunststufe anzunehmen; wir sind dazu um so mehr berechtigt, da wir wissen, daß der Amykläische Gott, ebenfalls ein ganz kunstloses Werk, eine eherne Säule war mit Kopf, Händen und Füßen (3, 19, 2). Sicherlich war dieses Bild eine der ältesten Erzarbeiten, welche Pausanias gesehen hat, älter vielleicht als der Zeus Hypatos (3, 17, 6) von dem er selbst sagt, er sei die älteste Erzarbeit, welche er kenne. Bei dieser Gelegenheit theilt er die interessante Notiz mit, wie der Künstler bei der Arbeit verfahren. Die Statue war nicht aus einem Stück, sondern jeder Theil war für sich mit dem Hammer getrieben, und die einzelnen Stücke alsdann mit Stiften zusammen gefügt; denn damals, sagt er 8, 14, 7 verstand man es noch nicht, eine eherne Statue im Ganzen zu bilden, wie man etwa ein Kleidungsstück aus einem Stück webt **). Auf diese Weise war auch der Amykläische Gott durch Zusammensetzung entstan-

*) Ich glaube, daß Pausanias nur ganz im allgemeinen von der Figur spricht, und daß der Pyramide und der Säule menschliche Köpfe aufgesetzt waren, vielleicht auch Hände. S. Pausan. 2, 9, 6.

**) Dieses ist vermuthlich der Sinn der weder glücklich gewählten, noch glücklich ausgedrückten Vergleichung, falls die Stelle unverdorben ist.

den. Erst bildete man die Kupferplatten, bog diese zu Röhren in entsprechendem Umfang, verwahrte die Nähte durch Niete; nietete dann die einzelnen Röhren zusammen, und fügte unten die Füße, oben Arme und Kopf hinzu, und so war das kolossale, rohe Idol von etwa dreißig Ellen Höhe fertig. Mehr davon weiter unten.

Fand auch der fromme Glaube in solchen kunstlosen Formen sein volles Genüge, so konnten sie doch in keiner Weise den geweckten Schönheitssinn des griechischen Volkes auf die Dauer befriedigen, und kaum wird man es Zufall nennen können, wenn man bald zu dem folgenreichen Schritte des Erzgusses geleitet wurde. Zwar findet sich das Kupfer auch in gediegenem Zustande, so daß es alsbald mit Hilfe des Feuers dem Hammer gehorcht; doch ohne allen Zweifel kam es weit häufiger in Form von Erzstufen vor und sehr früh verstand man, es durch Schmelzen zu gewinnen; dieser Proceß mußte dem Erzgusse lange vorangegangen sein, und sicherlich ist es ein Irrthum, wenn Pausanias die Erfindung des Schmelzens und Gießens als die gleichzeitige Erfindung eines Mannes betrachtet. Als erste Erfinder dieser beiden Processe nennt er zwei Samier, den Rhoikos, des Phileas und den Theodoros, des Telekles Sohn (8, 14, 7. 9, 41, 1. 10, 38, 6) und nur aus Irrthum 3, 12, 10*) den Theodoros als Erfinder der Kunst, das Eisen zu schmelzen und daraus Bildsäulen zu bilden. Das Schmelzen des Kupfers, wie eben schon bemerkt, im allgemeinen, war sicherlich eine weit frühere Erfindung; die beiden Samischen Künstler machten aber die Entdeckung, daß zum Gusse eines Kunstwerkes das Schmelzen des Metalls mit weit größerer Sorgfalt und Reinheit ausgeführt werden müsse, als man bis dahin für erforderlich gehalten hatte. Darum sagt Pausanias 10, 38, 6 ausdrücklich, sie hätten es erfunden, das Erz „auf das sorgfältigste" (ἐς τὸ ἀκριβέστατον) zu schmelzen. Diese Beobachtung war erst das Ergebniß vorhergegangener Versuche, Figuren durch Guß herzustellen; die Hauptsache hierbei war die Erfindung des Formens. Hatte man die Kenntniß des Schmelzens, so kam man nothwendig bald darauf den Erzklumpen ge-

*) Ich wenigstens bin geneigter einen Irrthum anzunehmen, als entweder an zwei verschiedene Samier Theodoros zu glauben, oder dem einen Theodoros die Erfindung des Schmelzens und des Gusses von Eisen und Kupfer zuzuschreiben.

wisse Formen zu geben, indem man das flüssige Metall in runde, viereckte, cylinderförmige u. s. w. Löcher oder Gefäße laufen ließ; von da war für einen denkenden Arbeiter nur noch ein Schritt, beliebige andere Figuren zu bilden, diese in feuchtem Thon abzuformen und dann das Metall hineinzugießen. Naturgemäß waren die ältesten Gußfiguren alle massiv, und es gehörte von da an noch mancher Schritt dazu bis der erste Hohlguß gelang. Pausanias, welcher für dergleichen Dinge nur sehr wenig Interesse verräth und die technischen Notizen nur dann mittheilt, wenn sie eine Curiosität enthielt oder ein Exeget darauf aufmerksam gemacht hatte, gebraucht weder einen Ausdruck für massiv (*στερεός*) *), noch für Hohlguß (*κενός*), so wie er überhaupt auf solche Eigenschaft eines Kunstwerkes keine Rücksicht nimmt. Nur an einer Stelle (9, 12, 4) erwähnt er ausdrücklich eine massive Erzstatue, jedoch auf ziemlich unbeholfene Art und mit Umgehung des eigentlichen Kunstausdrucks.

Wurden nun auch die Statuen, mit Ausnahme der Kolosse, in der Regel aus einem Stücke gegossen, so gab es doch (ohne Rücksicht auf das Material des Ganzen) einzelne Theile, welche sich bequemer abgesondert verfertigen und dann erst hinzufügen ließen, z. B. Lanze und Schild. Hierher ist natürlich auch alles das zu rechnen, was Pausanias (1, 25, 7; auch Thukyd. 2, 13) den abnehmbaren Schmuck (*περιαιρετὸν κόσμον*) nennt, der gewöhnlich von edlem Metalle war. Auf dem Schilde der Athene in der Akropolis, welche ein Werk des Pheidias war, hatte Mys die Reliefs, die Schlacht der Lapithen und Kentauren darstellend, nach den Umrissen, Zeichnungen des Parrhasios gearbeitet. Man darf wohl annehmen, daß hier der ganze Schild als abgesonderte Arbeit von Mys verfertigt, und die Reliefs, vielleicht von Gold (an dieser einzigen Stelle kommt bei Pausanias der Ausdruck der Toreutik vor) an die Schildfläche befestigt waren.

Ausführlicher muß über die Vergoldung gesprochen werden. Böckh in d. Staatshaush. der Athener N. A. II, 167 sagt: „Die Athener hatten an dem neuen Delphischen Tempel goldene Schilde geweiht — Aeschin. gegen Ktesiph. S. 508. Lachares stahl goldene Schilde von

*) Ob *ὁλοσφύρατος* wirklich ein ganz massives Werk bedeute (Müller Handb. der Archäol. N. A. S. 426, 2), kann hier unerörtert bleiben, da das Wort bei Pausanias nicht vorkommt.

der Burg. Paus. 1, 25. Uebrigens ist ἐπίχρυσος von κατάχρυσος wohl zu unterscheiden; jenes ist belegt mit Goldplatten, und kann bisweilen mit χρυσοῦς vertauscht werden; dieses ist blos mit Goldschaum überzogen oder bei Metall leicht vergoldet, kann aber freilich, wenn man allein auf den äußern Schein sieht, auch mit χρυσοῦς gegeben werden; περίχρυσος endlich ist rings mit Gold belegt, beschlagen oder eingefaßt". Gleicherweise sagt er S. 323: „Das Eisen war mit Silber belegt, welches die eigentliche Bedeutung von ἐπηργυρωμένος ist". Uebereinstimmend spricht sich Müller (Handbuch der Archäologie. N. A. S. 426, 2) aus: „Der ἀνδριὰς χρυσοῦς στερεός, solidus, steht übrigens nur dem plattirten, ἐπίχρυσος, inauratus, oder leicht vergoldeten, κατάχρυσος, subauratus, entgegen; jedoch bezeichnet holosphyraton bei Plin. 33, 24 ein ganz massives Werk". Kann man auch die Richtigkeit dieser Bestimmungen zugeben, wo von kunstmäßigem Gebrauche und von strenger Anwendung die Rede ist, so wird man doch im Griechischen eben so wenig wie etwa im Deutschen in der gewöhnlichen Sprache diese strenge Scheidung der Ausdrücke durchgeführt finden. Richtig ist es ohne Zweifel, daß in der ungenauen Sprache des gemeinen Lebens ein mit Goldblech überzogener oder nur leicht vergoldeter Gegenstand oft golden genannt wird, und daß also auch bei Pausanias manche Werke als goldne vorkommen, die in der That nur vergoldet, höchstens mit Goldblech überzogen waren; die beiden letzten Arten der Behandlung unterscheidet er gar nicht, und bedient sich für dieselben lediglich des Wortes ἐπίχρυσος; weder κατάχρυσος, noch περίχρυσος kommt bei ihm vor. Welche Bedeutung in den einzelnen Fällen anzunehmen sei, wird in der Regel durch die Wahrscheinlichkeit entschieden werden müssen. Bei der goldnen Lampe des Kallimachos (1, 26, 6), bei dem goldnen Pfau des Adrian, und dem goldnen Kranze des Nero (2, 17, 6), bei dem goldnen Griffe am Schwerdte des Pelops (6, 19, 6), bei dem Kyzikenischen Bilde der Göttermutter, dessen Haupt nicht von Elfenbein, sondern von Zähnen des Flußpferds gearbeitet war, 8, 46, 4, dürfen wir ohne Bedenken das Wort in strenger Bedeutung nehmen; vielleicht auch bei dem goldnen Apollobilde im Delphischen Tempel (10, 24, 5); mit Goldblech überzogene

Schilde werden wir zu verstehen haben unter den von Lachares aus der Burg geraubten (1, 25, 7); ferner unter dem goldnen Schilde am Tempel des Zeus in Olympia (5, 10, 4), unter dem in den Delphischen Tempel von Kroisos gestifteten, von Philomelos geraubten goldnen Schilde (10, 8, 7). Am Friese des Delphischen Tempels waren Waffenstücke (ὅπλα) hauptsächlich Schilde aufgehängt theils von den Athenern für den Marathonischen, theils von den Aetolern von dem Galatischen Siege; die letzteren waren Originalschilde, also höchst wahrscheinlich nur vergoldet; ob die erstern ursprünglich Persisch waren oder nur aus dem Ertrage der Beute hergestellt, ist nicht genau ersichtlich, jenes jedoch wahrscheinlicher; in beiden Fällen ist kein Hinderniß, an Ueberzug von Goldblech zu denken. Antiochos hatte nach 5, 12, 4 über dem Theater zu Athen eine goldne Aegis und darauf das Gorgonenhaupt gestiftet; von demselben Weihgeschenke ist auch 1, 21, 3 die Rede; hier wird das Gorgonenhaupt übergoldet (ἐπίχρυσος) genannt, der Stoff der Aegis nicht angegeben. Da man schwerlich annehmen darf, daß die Aegis von Gold, das Medusenhaupt von übergoldetem Erz gewesen sei, wird man wohl auch hier eine Ungenauigkeit des Pausanias zugestehen müssen. Im Poseidonstempel zu Korinth befanden sich (2, 1, 8) zwei Tritonen von Gold, von den Hüften an abwärts von Elfenbein; diese könnten wohl von getriebenem Goldblech gewesen sein; wenigstens befanden sich in derselben Gruppe vier Rosse, die nur vergoldet genannt werden, und Amphitrite, Poseidon und Palaimon, „ebenfalls von Gold und Elfenbein"; bei den sogenannten chryselephantinischen Arbeiten darf man aber nie an vergoldetes Erz denken. Das Bild der Messene (4, 31, 11) von Gold und Parischem Marmor hatte wahrscheinlich wirklich Gold; ob aber die goldne Apollostatue in Delphi (10, 24, 5) von Gold oder nur vergoldet war, mag unentschieden bleiben.

Betrachten wir nur die Werke, welche vergoldet (ἐπίχρυσοι) genannt werden, so findet sich nicht ein einziges, bei welchem wir einen Ueberzug von Goldblech anzunehmen genöthigt wären. In Delphi befand sich als Weihgeschenk der Athener für den Sieg am Eurymedon, ein eherner Palmbaum, vermuthlich niedergebrochen, und Athene auf denselben tretend; das Bild der Athene war vergoldet; Pausanias bemerkte (10, 15, 4), daß das Gold an mehreren Stellen beschädigt

war und glaubte, frevelnde Räuber möchten es gethan haben, bis er bei Kleitodemos fand, daß eine Schaar von Raben die Beschädigung verursacht habe, welche mit ihren Schnäbeln das Bild behackten, das Gold abrissen und selbst die Lanze, die Eulen und die Früchte des Dattelbaums zerbrachen. Einfache Vergoldung abzukratzen konnte Dieben nicht wohl einfallen, auch konnte eine solche von Raben nicht abgerissen werden; wir würden also nothwendig an einen Ueberzug von Goldblech denken müssen, wenn sich nicht ungezwungen die Erklärung böte, daß an dem Bilde, außer der allgemeinen Vergoldung, einzelne Theile, Nebenwerke, wirklich von Gold waren, so daß wir das Behacken und das Abreißen für genaue Ausdrücke halten dürften. Die ein und zwanzig übergoldeten Schilde, welche Mummius nach Olympia stiftete (5, 10, 5), waren zwar Prachtschilde, da sie aber zur äußern Tempelzierde dienten, spricht die Wahrscheinlichkeit doch mehr für Vergoldung als für einen Ueberzug von Goldblech; aus demselben Grunde werden wir bei den vergoldeten Becken und der Nike (5, 10, 4) den Gedanken an Goldblech fern zu halten haben, während der „goldne Schild" unter der Nike schon um des Gegensatzes willen schwerlich nur vergoldet war; ebenso führt der Zusammenhang 1, 29, 16 darauf hin, daß die von Lykurgos angeschafften Niken, wenn auch nicht massiv, doch von getriebenem Goldblech waren. An vergoldetes Erz wird in folgenden Fällen zu denken sein: bei den vergoldeten Standbildern auf dem Thore zu Patrai (7, 20, 7); bei den vergoldeten Adlern auf dem Gipfel des Lykäischen Gebirges *) (8, 38, 7); bei den vier vergoldeten Rossen des Herodes, deren Hufe von Elfenbein waren (2, 1, 7); bei den vergoldeten Wagen auf den Propyläen in Korinth (2, 3, 2); bei dem vergoldeten Knäbchen 5, 17, 4; bei der vergoldeten Artemis 2, 9, 6 und dem vergoldeten Apollo 8, 53, 7; bei der vergoldeten Büste (denn hier und in der folgenden Stelle scheint εἰκών

*) Es heißt hier, „auf zwei Säulen seien vor Alters vergoldete Adler angebracht gewesen", wobei es zweifelhaft ist, ob „vor Alters vergoldet" oder „vor Alters angebracht" zu verbinden ist; im ersten Falle wäre die Vergoldung durch den Einfluß der Witterung so vernichtet worden, daß nur an geschützten Stellen sich Spuren erhalten hätten; im zweiten Falle wären die Adler zur Zeit des Pausanias nicht mehr vorhanden gewesen und wir hätten nur eine Exegetennotiz; würde sich eine solche aber nicht auf die Adler, ohne Erwähnung der Vergoldung beschränkt haben?

durch Büste erklärt werden zu müssen) der Phryne (10, 15, 1) und der vergoldeten Büste des Gorgias (10, 19, 1) *). Auch Holzbilder wurden vergoldet, doch in der Regel, wie es scheint, nicht ganz; wenigstens finden wir 6, 24, 6 Schnitzbilder der Chariten, vergoldet soweit sie bekleidet waren; Kopf Hände und Füße von weißem Marmor; ebenso 9, 4, 1 das Schnitzbild der Athene in Plataia, vergoldet mit Ausnahme der Extremitäten, welche von Pentelischem Marmor waren; ferner das kolossale Schnitzbild in Elis, 6, 25, 4, vergoldet mit Ausnahme von Kopf, Händen und Füßen, die von weißem Marmor waren; weiter ein Apollo von Buchsbaumholz mit vergoldetem Haupte, 6, 19, 6; ferner Schnitzbilder des Dionysos, vergoldet bis auf die Köpfe; diese waren mit rother Farbe bemalt (2, 2, 6); ein Schnitzbild der Athene, vergoldet bis auf die Extremitäten; diese von Elfenbein, 1, 42, 4.

Theilweise Ausschmückung durch Vergoldung finden wir verschiedentlich erwähnt; eine blos eherne Ziege, welche zwei Knäbchen Milch giebt, war in Delphi, 10, 16, 5; auf dem Marktplatze der Phliasier stand eine eherne Ziege *τὰ πολλὰ ἐπίχρυσος*; gleich darauf heißt es *χρυσῷ τὸ ἄγαλμα ἐπικοσμοῦντες* (2, 13, 6); soll dieß gleichbedeutend sein mit Vergolden? Ein *ξόανον τὰ πολλὰ ἐπίχρυσον* wird 8, 22, 7 angeführt. Einigemal finden wir den Ausdruck *χρυσῷ διανθίζειν*, ohne daß sich die Bedeutung mit Sicherheit ergiebt; so haben wir 7, 26, 4 ein *ξόανον χρυσῷ ἐπιπολῆς διηνθισμένον*, welches sich allerdings durch leichte Vergoldung z. B. der Gewandsäume erklären läßt; betrachten wir aber 6, 19, 12 die *κέδρου ζῴδια χρυσῷ διηνθισμένα*, und ganz besonders 5, 11, 1 das *σκῆπτρον μετάλλοις τοῖς πᾶσι διηνθισμένον*, so wird sich die Bedeutung der eingelegten Arbeit mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit her-

*) Nach eigner Anschauung nennt Pausanias das Bild nur vergoldet; Athenäus und Philostratos (Deipnos. XI, 113. Vit. Soph. I, 9. p. 493. — 209. Kays. ed. mai. —) golden; Cicero de Oratore 3, 22 mit ausdrücklichem Gegensatze non inaurata statua, sed aurea; Valer. Max. 8, 15, 2 ex solido auro statua; Plin. h. nat. 33, 4, 24 aurea statua et solida. Daß an allen angeführten Stellen von demselben Werke die Rede ist, obgleich nach einer Angabe Gorgias sich die Büste oder Statue selbst setzte, nach der andern von der Gesammtheit der Griechen gesetzt wurde, ist wohl keinem Zweifel unterworfen; wir können daraus lernen, wie dergleichen Geschichtchen ausgemalt und erweitert wurden, und wie bedenklich es ist, aus ihnen geschichtliche Folgerungen zu ziehen.

ausstellen, wenngleich das an erster Stelle hinzugefügte *καὶ φαρμάκοις* dieser Erklärung weniger günstig ist. Der Ausdruck für das stellenweise Vergolden zum Schmucke einzelner Partieen heißt *ἐπανθίζειν*, z. B. bei Lukian de conscr. hist. 51 *ἐπανθίζειν τῷ χρυσῷ*; bei Pausanias finden wir dieses Wort freilich nicht mit dem Golde in Verbindung, wohl aber mit dem Zinober, 7, 26, 11 *ἄγαλμα ὑπὸ κινναβάρεως ἐπηνθισμένον*.

Aus dem Gesagten geht wohl unwidersprechlich hervor, daß die von Böckh und Müller für *ἐπίχρυσος* behauptete Bedeutung bei Pausanias ihre Bestätigung nicht findet *), so wie es überhaupt bezweifelt werden darf, ob ein Blechüberzug, ein Belegen mit Goldplatten irgendwo bei Statuen stattgefunden habe. Wohl ist es glaublich, daß z. B. Schilde, Dreifüße und ähnliche Werke mit Goldblech überzogen wurden, bei Statuen begnügte man sich gewiß mit Vergoldung im Ganzen oder bei einzelnen Theilen, wenn schon einzelne Nebenwerke von getriebenem, ja massivem Golde sein konnten. Im allgemeinen suchten die Griechen den Werth ihrer Kunstwerke nicht in der Kostbarkeit des Materials, sondern in der Vollendung der Arbeit und die maaßlose Verwendung des Goldes und sonstiger kostbarer Stoffe gehört mehr dem barbarischen Orient, den Römern und erst der durch diese angesteckten Griechischen Kunst. Darf man auch den Grund hiefür ursprünglich und wesentlich in der dem Griechischen Volke eignen *σωφροσύνη* suchen, so muß man doch die Seltenheit des Goldes in Griechenland **), namentlich vor den Perserkriegen, als mitwirkende Ursache in Rechnung bringen. Pausanias nennt Goldbergwerke der Siphnier (10, 11, 2), Iberisches Gold, höchstwahrscheinlich Waschgold (8, 39, 6) und aus Lydien erhaltenes Gold (3, 10, 8). Die Lakedämonier hatten nämlich die Absicht, das Gesicht des Apollo Pythaeus auf dem Thornax zu vergolden (Herodot 1, 69) ***); da sie in Griechenland kein Gold fanden, fragten

*) Auch anderwärts scheint sie nicht festzustehen, doch gehören weitere Nachweisungen nicht hierher.

**) Interessante Notizen über die Seltenheit des Goldes in Griechenland findet man bei Athen. Deipnos. 6, 19, 20. S. 231 fg. C.

***) Theopompos bei Athen. Deipnos. a. a. O. S. 232 sagt sie hätten die Absicht gehabt, *χρυσῶσαι τὸ πρόσωπον τοῦ ἐν Ἀμύκλαις Ἀπόλλωνος*; für seinen Zweck war es gleichgültig ob man den Pythaeus oder den Amykläer hatte vergolden wollen; daher die Ungenauigkeit.

sie bei dem Orakel an, wo sie welches kaufen sollten. Der Gott befahl ihnen, es beim Kroisos in Lydien zu kaufen. Den zu diesem Zwecke abgeordneten schenkte Kroisos das Gold, die Lakedämonier aber verwendeten es nicht zu dem ursprünglich beabsichtigten Zwecke, sondern zum Schmuck des Amykläischen Gottes. So ergänzen sich gegenseitig die Erzählungen des Herodot, des Theopompos und des Pausanias; es bleiben aber einige Punkte unbeantwortet. Sonderbar ist es schon, daß man in Griechenland nicht Gold genug sollte gefunden haben, um damit das Angesicht einer wenn auch kolossalen Erzstatue vergolden zu können. Sodann fehlt eine jede Andeutung, was die Lakedämonier bewogen haben möge, von ihrer anfänglichen Absicht abzugehen; und endlich bleiben wir auch über die Verwendung selbst im Unklaren. Der Pythaeus, eine Erzstatue von derselben Gestalt wie der Amykläer, wahrscheinlich auch von kolossaler Größe, stand auf dem Gipfel des Thornax, ohne Zweifel unter freiem Himmel. Die Lakedämonier mochten nun wünschen, daß das goldstrahlende Angesicht des verehrten Bildes weit hinein in das Land leuchte und suchten deßhalb Gold zu kaufen. Da ihnen der reiche freigebige Lydische König das Metall schenkte, gewiß nicht die paar Unzen um ein Antlitz zu vergolden, sondern mit königlicher Freigebigkeit, so kamen die Lakedämonier, im Besitze eines ungehofften Reichthums, von ihrem ersten bescheidenen Plane ab, und beschlossen damit etwas Tüchtiges ins Werk zu setzen, und es zum Schmuck des Amykläischen Bildes (*ἐς κόσμον τοῦ ἐν Ἀμύκλαις ἀγάλματος*) zu verwenden. Was hat man nun unter diesem „Schmuck" zu verstehen? Das form- und kunstlose Bild war längst fertig; daß es vergoldet gewesen, wird nirgends gesagt; gesetzt aber auch, man hätte das erhaltene Gold dazu verwenden wollen, so betraf diese Verzierung sicherlich nur das Gesicht, oder den Kopf mit Helm, höchstens die Extremitäten; denn das Bild war bekleidet und alljährlich webten ihm die Spartanischen Frauen ein neues Gewand (3, 16, 2); es wird also Niemand daran denken, daß die Spartaner, denen es solche Noth machte, das zur Vergoldung des Gesichts Erforderliche aufzutreiben, nun ihren Vorrath zur Vergoldung des bedeckten Rumpfs verwendet haben werden. Es wird diesem allem nach das Gerathenste sein, wenn wir den *κόσμος τοῦ ἀγάλματος* hier in

demselben Sinne fassen, wie 5, 11, 8 den *θρόνος καὶ ὅσος ἄλλος κόσμος περὶ τὸν Δία*; die Spartaner bauten aus dem Golde zur Verherrlichung des Gottes den Thron. Hierdurch erhält die Pracht dieses Baues, der Magnesische Baumeister mit seinen Magnesischen Gesellen, das Zeitalter des Werkes nicht unerwünschte Erläuterungen. — Emaille auf Gold haben wir 5, 11, 1; Vergoldung einer Decke 1, 18, 9.

Von Silber wurde in der Kunst nur ein sehr eingeschränkter Gebrauch gemacht, am häufigsten vielleicht zu Tempelgeräthschaften; solche mögen wohl die Hauptmasse ausgemacht haben, wenn es 1, 29, 16 heißt, Lachares habe geraubt alles was von Gold und Silber war. Einige silberne Figuren (*ἀργύρου ἀγάλματα οὐ μεγάλα*) werden 1, 5, 1 erwähnt; ferner 2, 17, 6 ein sehenswerther Altar, an welchem in Relief die sogenannte Hochzeit des Herakles mit der Hebe dargestellt war, von Silber. Hier könnte der Altar von Silberblech und die Darstellung getriebene Arbeit gewesen sein; vielleicht war aber auch nur das Relief von Silber, auf der Seitenfläche des Altars befestigt. Fügen wir noch die Statue hinzu, welcher Kleoitas silberne Fingernägel gegeben hatte (1, 24, 3), so werden wir die von Pausanias erwähnten Silberarbeiten ziemlich beisammen haben. Von Versilberung findet sich keine Spur.

Später und überhaupt nur selten kam in der Kunst das Eisen zur Anwendung, bei den Statuen erst seit Erfindung des Gusses. Pausanias sagt (10, 18, 6), die Bearbeitung des Eisens zu Statuen sei die schwierigste und erfordere die meiste Mühe. Vielleicht ist dieses von der ganzen Behandlung, von der ersten Gewinnung des Metalles an, zu verstehen, denn außerdem erfordert der Guß einer eisernen Statue schwerlich viel mehr Mühe, als der einer kupfernen. Als Erfinder des Eisengusses nennt Pausanias 3, 12, 10 den Theodoros von Samos, von welchem auch die ersten eisernen Statuen herrühren sollen. Will man nicht annehmen, derselbe habe den Guß des Kupfers und des Eisens erfunden, was wenig wahrscheinlich ist, so beruht diese Angabe, wie früher schon bemerkt, auf einer Nachlässigkeit des Schriftstellers. War aber überhaupt einmal die Erfindung gemacht, geschmolzenes Metall in Formen zu gießen, so war der Uebergang von einem

zum andern kaum eine Erfindung mehr; war es mit einem gelungen, so kam es bei einem andern nur auf den Versuch an; ohne daß es gerathen ist, alle solche Versuche auf einen ersten Erfinder zurückzuführen. Schon ehe man das Gießen verstand, hatte der Chier Glaukos das Löthen des Eisens (*σιδήρου κόλλησις*) erfunden (10, 16, 1). Zwar haben Andere behauptet, nicht vom Löthen, sondern vom Damasciren des Eisens spreche Pausanias, doch haben sie schwerlich die Stelle aufmerksam betrachtet. Der Verfasser spricht von den verschiedenen Arten einzelne Stücke Eisen mit einander zu verbinden; dieß geschah durch Spangen oder Stifte (*περόναι* und *κέντρα*); Glaukos erfand dazu das Loth, *κόλλα*, und dieses dient bei einer von ihm herrührenden Arbeit dem Eisen als Band (*ἔστιν αὕτη τῷ σιδήρῳ δεσμός*). Es ist klar, daß hier an Damascirung nicht gedacht werden kann; aber auch das Schweißen kann nicht gemeint sein, da das Verbinden der einzelnen Stücke durch einen ausdrücklich genannten Stoff geschah. Werke von Eisen erwähnt Pausanias nur wenige; den Thron des Pindaros in Delphi, 10, 24, 5; die Büste oder Statue des Epaminondas, 4, 31, 10; den Kopf eines Löwen und eines Ebers in Pergamos, von ausgezeichneter Arbeit 10, 18, 6; eine Gruppe, den Kampf des Herakles mit der Hydra ebendaselbst. Ein vielgepriesenes Werk war der eiserne Untersatz des Alyattes in Delphi (10, 16, 1. 2); der dazu gehörige Mischkrug von Silber, dessen Herodot (1, 25) erwähnt, war in einem der Stürme, welche über das Delphische Heiligthum gegangen, geraubt worden; dem Untersatze gereichte das unedle Metall zur Rettung. Hegesandros (bei Athen. Deipnos. 5, 13. S. 210) sah den Untersatz und nennt ihn wahrhaft bewundernswürdig *διὰ τὰ ἐν αὐτῷ ἐντετορευμένα ζῳδάρια καὶ ἄλλα τινὰ ζωΰφια καὶ φυτάρια* *). Es waren also

*) Die Stelle ist mehrfach verdorben; sollen die Worte von *εἴδομεν — ἄλλα σκεύη* dem Hegesandros, nicht dem Athenaios, angehören, so ist zu schreiben: *καὶ ὁ Ἡγ. ταῦτα λέγει.* Wie das Folgende herzustellen, hat Siebelis zu unserer Stelle des Pausanias gezeigt; ohngefähr auf dasselbe hinaus kommt der Vorschlag von Urlichs in den Neuen Jahrb. f. Philol. und Pädag. LXIX, 377. Wer, je nach seiner Stimmung, sich ergötzen oder ärgern will, dem kann die Recension der Griech. Künstler von Brunn in dem genannten Bande der Neuen Jahrbücher, besonders S. 277 bestens empfohlen werden. Da möchte man freilich, um sich der Worte des feinen

in die eisernen Stäbe und Bänder auf das kunstreichste verschiedene Figuren eingegraben oder vielmehr eingelegt; an aufgelegte, abnehmbare Zierrathen zu denken, ist durchaus unstatthaft. Von diesen Verzierungen erwähnt Pausanias nichts; seine ganze Aufmerksamkeit war von der Merkwürdigkeit, ein Werk vom Erfinder des Löthens vor sich zu haben, in Anspruch genommen; er giebt also nur eine ganz allgemeine Beschreibung, mit besonderer Berücksichtigung der Art und Weise, wie die einzelnen Stücke verbunden waren.

Das Wort Elektron wird von zwei ganz verschiedenen Stoffen gebraucht. Es bedeutet erstens den Bernstein, wie er in natürlichem Zustande im Sande des Eridanos gefunden wird; dieser war sehr selten und stand aus verschiedenen Gründen (etwa auch seiner elektrischen Eigenschaft wegen?) in hohem Werthe (5, 12, 7). Die Büste des Kaisers Augustus, welche von diesem Material gewesen sein soll, konnte natürlich nur sehr klein sein, und war in einer Nische (oder auf einer Console) im Tempel des Olympischen Zeus aufgestellt. Die Verwendung des Bernsteins in der Kunst hat wohl nie eine große Ausdehnung gehabt; seine Seltenheit und die Kleinheit der Stücke erlaubten kaum einen andern Gebrauch als zu Schmucksachen; und so wird er von Pausanias nur noch bei Gelegenheit des Halsbandes der Eriphyle erwähnt (9, 41, 2—5), welches die Amathusier zu haben glaubten. Er führt hier zwei Homerische Stellen an, wo in Gold gefaßter Bernstein vorkommt, und sagt von dem Amathusischen Geschmeide, es habe aus grünen (?) in Gold gefaßten Steinen bestanden, während das der Eriphyle aus lauterem Golde gewesen sei. — In der andern Bedeutung war Elektron eine Mischung von Silber und Gold. Ein Kunstwerk aus diesem Stoffe wird bei Pausanias nicht erwähnt. — Ein anderes zusammengesetztes Metall war das Orichalcum, ὀρείχαλκος, eine Art Messing *); außer dem Herzen mit der Inschrift (2, 37, 3) kommt das Metall bei Pausanias nicht vor. Schwerlich reicht die Composition in hohes Alterthum hinauf. — Blei ist zu Kunstwerken kaum verwendet worden; Pausanias kennt

Recensenten (S. 294) zu bedienen, ebenfalls ausrufen, „daß jeder Sachverständige laut aufschreien muß, und entweder in helles Gelächter oder in gerechten Unwillen auszubrechen pflegt.“

*) Man vergleiche den Pariser Stephanus s. v.

bleierne Röhren zu Wasserleitungen, welche durch die Schärfe des Wassers durchgeätzt waren (4, 35, 12) und die Böoter zeigten ihm eine von der Zeit verwitterte Tafel von Blei, auf welcher Hesiods Werke und Tage eingegraben waren (9, 31, 4). Als Bindemittel kommt es 6, 22, 2 vor.

Gehen wir zu den Arbeiten von Holz über. So wie den steinernen Bildern die Verehrung formloser, roher Steine voranging, so finden wir auch in den ältesten Zeiten formlose Holzklötze als Gegenstand der Verehrung und auch unter diesen giebt es welche, die der Sage nach vom Himmel gefallen waren. Als der Blitz das Gemach der Semele traf, fiel mit ihm ein Holz herab; Polydoros versah dasselbe mit Kupferzierrathen und erwies ihm unter dem Namen Dionysos Kadmos göttliche Verehrung (9, 12, 4); daß der Block selbst weiter bearbeitet worden wäre, daß man ihm etwa menschliche Gestalt gegeben hätte, davon ist nicht die Rede, nicht einmal ist es glaublich, daß man an ihm bei seinem himmlischen Ursprung an der Gestalt etwas verändert haben werde. Pausanias sah noch dieses Holz. Bei der verhältnißmäßigen Leichtigkeit der Behandlung kam man gewiß sehr früh darauf, die Blöcke zu schnitzen und ihnen eine wenn auch anfänglich nur rohe menschliche Figur zu geben; und es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß die ältesten Götterbilder solche Schnitzbilder waren *). Nahm man auch bei der Wahl des Blockes auf die schon von der Natur gegebene Form desselben Rücksicht, so ließ man sich doch ursprünglich wahrscheinlicherweise schon durch die Heiligkeit des Baumes leiten, sei es nun daß dieser im allgemeinen oder im besondern eine religiöse Weihe hatte. Als Beispiel für das letztere können die Dionysosbilder des Lysios und Bakcheios in Korinth (2, 2, 7) und die Platäischen Dädalen (9, 3, 4) dienen. Es scheint als ob man wohl auch einen noch auf seiner Wurzel feststehenden Stamm ausgearbeitet habe, falls die freilich schwierige Stelle 5, 13, 7 richtig erklärt ist.

Vor Alters benutzten die Menschen zur Verfertigung der Götterbilder, so weit die Kenntniß des Pausanias reichte (8, 17, 2) fol-

*) Man denke nur z. B. an die Schnitzbilder der Aphrodite in Theben, 9, 16, 3, deren hohes Alter man nicht bezweifeln darf, wenn man auch nicht Lust hat, sie bis in die Zeit des Kadmos hinaufzurücken.

gende Holzarten: Ebenholz, Cypressen, Cedern, Eichen, Taxus (Smilax oder Milax) und Lotos. Hierbei ist einiges zu bemerken. Wenn Pausanias sagt, vor Alters (τὸ ἀρχαῖον) habe man diese Holzarten verarbeitet, so läßt sich dieß wohl nur so verstehen, daß dieselben vorzugsweise benutzt worden seien; denn gerade einige Schnitzbilder der ältesten Zeit waren von anderm Holze, wie wir weiter unten sehen werden. Alsdann ist es auffallend, daß unter den am früheſten bearbeiteten Holzarten das Ebenholz genannt wird. Zwar unterscheidet Dioskorides zwei Arten dieses Holzes, das äthiopische und das indische, doch scheinen noch in den späteren Zeiten die Kenntnisse von der Beschaffenheit des Baumes und der Herkunft des Holzes ganz unsicher und fabelhaft gewesen zu sein. Pausanias (1, 42, 5) mußte erst von einem pflanzenkundigen Kyprier erfahren, daß das Ebenholz die Wurzel eines blatt- und fruchtlosen Baumes sei, die nur von besonders erfahrenen äthiopischen Männern aufgefunden und ausgegraben würde; woraus wir höchstens entnehmen dürfen, daß Griechenland den Bedarf an Ebenholz vorzugsweise aus Aethiopien, also afrikanisches, bezog. Jedenfalls setzt es aber schon sehr entwickelte Handelsverhältnisse voraus, ehe die Einfuhr eines solchen Materials, welches erst bei fortgeschrittenem Luxus ein Bedürfniß werden konnte, bewerkstelligt wurde. Homer, der das Elfenbein einigemal erwähnt, scheint das Ebenholz noch nicht gekannt zu haben. Wir dürfen daher vielleicht annehmen, daß alle von Ebenholz ausgeführte Arbeiten nicht von sehr hohem Alter waren, daß aber manche von Alter oder durch entsprechende Mittel geschwärzte Werke von den Exegeten für Ebenholz ausgegeben wurden. Ein solches schwarzes Holz muß z. B. am Kasten des Kypselos angenommen werden; denn wie soll man sich sonst den schwarzen Knaben (5, 18, 1) oder das schwarze Gewand der Aithra (5, 19, 3) vorstellen? Ebenholz wird unter den Materialien der Lade (5, 17, 5) wenigstens nicht genannt. Wenn dennoch 2, 22, 5 eine größere Gruppe der Daidaliden Dipoinos und Skyllis beschrieben wird, nemlich die Dioskuren, deren Söhne Anaxis und Mnasinus auf oder mit Pferden und die Mütter beider Hilaeira und Phoibe, die menschlichen Figuren von Ebenholz, die Pferde größtentheils, nur weniges, höchstwahrscheinlich die Hufe, von Elfenbein; wenn ferner 8, 53, 11 ein archaisches

Bild der Artemis von Ebenholz angeführt wird und 1, 42, 5 drei Apollobilder, zwei im Stile ägyptischer Holzbilder, eins in äginetischem Stile, so führen diese allerdings wirklich oder scheinbar in ein hohes Alterthum hinauf; es fragt sich aber doch, in wie weit ein Zweifel an dem hohen Alterthum des Dipoinos und Skyllis und einem angeblichen Werke derselben gestattet sei, und ob ein Werk im sogenannten äginetischen Stile eine Folgerung auf die Zeit zulasse. Noch wird 1, 35, 3 ein Aias von Ebenholz erwähnt.

Da Pausanias sich bei den Schnitzbildern in der Regel begnügt, sie als solche zu bezeichnen, ohne sich auf die Untersuchung der Holzart weiter einzulassen, so braucht man sich nicht zu wundern, wenn nur ein Bild von Cypressenholz ausdrücklich erwähnt wird (6, 18, 7); Arbeiten von Cedernholz kommen einige vor. Was hier unter Ceder zu verstehen sei, ob die echte oder ein anderer mit diesem Namen bezeichneter Baum, ist eine für uns unerhebliche Frage, die wir den Botanikern überlassen können. Daß ein Baum dieses Namens in Griechenland wuchs, sehen wir aus 8, 13, 2 und daß das Holz von diesem schon in sehr alter Zeit bearbeitet wurde, unterliegt keinem Zweifel. Er lieferte den Grundstoff zur Lade des Kypselos (5, 17, 5); ein Schnitzbild der Morpho von Cedernholz wird 3, 15, 11 beschrieben; mehrere Arbeiten aus diesem Stoffe sind 6, 19, 8 angeführt. Ueber den Lotos und Smilax werden die Lexikographen die erforderliche Auskunft und Nachweisung geben.

Außer den genannten finden wir gelegentlich noch andere Holzarten als Stoff von Kunstwerken genannt; so das uralte von Peirasos, Sohn des Argos, gestiftete Herabild vom Holze des wilden Birnbaums (ἀχράς, 2, 17, 5); berühmt sind die Schnitzbilder der Auxesia und Damia von Olivenholz 2, 30, 4; ein Bild des Asklepios von Keuschlamm (ἄγνος, einer Weidenart) verschaffte dem Gotte den Beinamen Agnitas, 3, 14, 7; ein Bild des Apollo von Buchsbaum, mit vergoldetem Kopfe wird 6, 19, 6 erwähnt, ein Hermes von Citronenholz (? θύον, der Baum scheint noch nicht bestimmt nachgewiesen, vielleicht Wachholder) 8, 17, 2; eine der ältesten Statuen der in Olympia aufgestellten Sieger war von Feigenholz, 6, 18, 7.

Was nun die Verwendung des Holzes in der Kunst betrifft, so

würde zunächst die Architektur berücksichtigt werden müssen; begreiflicherweise finden sich aber gerade hier nur spärliche Andeutungen, zum Theil freilich aus grauem Alterthum. Es gehört hieher der vom Kaiser Adrian überbaute Poseidonstempel des Trophonios und Agamedes, der von Eichbalken errichtet war (8, 10, 2); ferner die nur noch durch Klammern zusammengehaltene hölzerne Säule vom Hause des Oinomaos (5, 20, 6), die eichene Säule am Opisthodom des Heratempels in Olympia (5, 15, 1), die eichenen Säulen an dem Denkmale zu Elis (6, 24, 9). Auch der Gebrauch, bei den Platäischen Dädalen jedesmal einen Altar von hölzernen Würfeln zu bauen, scheint aus höherem Alterthum zu stammen (9, 3, 7). Von Hausgeräthen wird angeführt die Lade des Kypselos (5, 17, 5), das Bettchen der Hippodamia, die Wurfscheibe des Iphitos und der Tisch, auf welchem die Olympischen Siegeskränze lagen (5, 20, 1). Die letzten Stücke waren wenigstens im Kerne von Holz und wird davon bald weiter die Rede sein.

Vorzugsweise kommen die Statuen in Betracht. Im Anfange der Kunst mag man wohl die ganze Figur aus einem Blocke gebildet haben, was sich bei zusammenstehenden Beinen und anliegenden Armen leicht erreichen ließ. Sobald man aber anfing die Figur in Handlung darzustellen, wurde man genöthigt, zu den Extremitäten Holzstücke anzusetzen und diese durch Stifte oder Leim mit dem Körper zu verbinden; dasselbe Bedürfniß trat auch bei kolossalen Figuren ein. Der natürliche Schönheitssinn führte, gewiß schon sehr früh, dazu, auf Mittel zu sinnen, wie man die Fugen verdecken und das rohe Material verzieren könne. Dazu boten sich mehrere einfache Mittel, Farbe, Vergoldung, Bekleidung. In einem alten Heiligthume der Stymphalischen Artemis zu Stymphalos sah Pausanias (8, 22, 7) an der Decke (oder an dem Dache?) Bilder der Stymphalischen Vögel, bei denen er nicht genau unterscheiden konnte, ob sie von Holz oder von Gips waren, wahrscheinlicher jedoch von Holz. Die Figuren waren also gleich der Decke getüncht; aus der Entfernung konnte man nicht mit Sicherheit erkennen, ob sie ganz von Gips waren oder nur einen gipsenen Ueberzug hatten; aus irgend einem nicht näher bezeichneten Merkmale vermuthete Pausanias jedoch, daß sie einen Kern von Holz hatten. Außer

der weißen haben wir auch mehrere Beispiele für das Anstreichen mit rother Farbe. In Phelloe in Achaia war ein Bild (ohne Zweifel ein Schnitzbild) des Dionysos mit Zinober bemalt (ὑπὸ κινναβάρεως ἐπηνθισμένον), nicht ganz angestrichen. Eine etwas andere Bewandniß hatte es mit dem Dionysosbilde in Phigalia (8, 39, 6); das Bild war sicherlich von Holz, der untere Theil von Lorbeer- und Epheublättern ganz verdeckt; so weit es sichtbar war, strahlte es von Zinober, vielleicht nur das Gesicht, als des Gebers des ungemischten Weines *). An Zinober werden wir wohl auch bei den Schnitzbildern des Dionysos in Korinth (2, 2, 6) zu denken haben; diese stammten der Sage nach aus dem höchsten Alterthum, und waren bis auf die Gesichter vergoldet, die Gesichter aber waren mit rother Farbe bemalt (τὰ πρόσωπα ἀλοιφῇ ἐρυθρᾷ κεκόσμηται). Dieses widerspricht allerdings unsern Vorstellungen von Schönheit, aber davon muß man bei archaischen Cultbildern überhaupt absehen, und sich nur an die Bedeutung halten. Sollte es aber bloßer Zufall sein, daß die von Pausanias erwähnten mit Zinober geschmückten Bilder sämmtlich Dionysosbilder sind? Gold und Farben waren an dem Rumpfe eines Schnitzbildes der Athene zu Aigeira angebracht (τὸ δὲ ἄλλο ξόανον χρυσῷ τε ἐπιπολῆς διηνθισμένον ἐστὶ καὶ φαρμάκοις); die Extremitäten von Elfenbein 7, 26, 4.

Sehr gewöhnlich wurde es, einem hölzernen Rumpfe Extremitäten (d. h. Kopf, Hände und Füße) von edlerem Material anzufügen, von Marmor oder von Elfenbein, und zwar geschah dieses mit ursprünglicher Absicht, im Gegensatze zu solchen Fällen, wo man ein kostbareres Werk in Absicht hatte, dieses aber nicht durchzuführen im Stande war und also z. B. einen vollendeten Kopf von Gold und Elfenbein auf einen Körper von Thon und Gips setzte (1, 40, 4). Zwar ist es nicht unwahrscheinlich, daß man einem Bilde, welches ursprünglich ganz von Holz war, in Zeiten größerer Wohlhabenheit Extremitäten von edlerem Stoffe ansetzte; doch ist dafür außer einem weiter unten

*) Leider ist die Stelle lückenhaft. Wenn Pausanias hinzufügt, der Zinober komme aus Spanien und werde zugleich mit dem Golde gewonnen, so mag ersteres richtig sein, letzteres aber beruht auf einem Irrthume. Es würde sich daraus aber die frühe Bearbeitung der Quecksilberbergwerke in Spanien ergeben.

zu erwähnenden kein Beispiel zur Hand. Waren die Extremitäten von Elfenbein (oder den Zähnen des Nilpferdes, wie 8, 46, 4), so hat man nicht an massives Elfenbein, sondern an einen mit Elfenbein bekleideten hölzernen Kern zu denken; die marmornen Ansätze waren natürlich massiv.

Einen nicht unpassenden Platz wird hier eine sprachliche Bemerkung finden. So oft Pausanias eines solchen aufgesetzten Kopfes erwähnt, gebraucht er nicht das Wort *κεφαλή*, sondern sagt regelmäßig *πρόσωπον*, was um so auffallender ist, da er anderwärts beide Wörter in der geläufigen Bedeutung anwendet. So ist 1, 2, 5 unter dem *πρόσωπον μόνον Διονύσου ἐνῳκοδομημένον τοίχῳ* höchstwahrscheinlich, 8, 15, 3. aber unter dem *Δήμητρος πρόσωπον Κιδαρίας* gewiß eine Maske zu verstehen; 6, 23, 5. ist es eine Büste. Ein einzelner übrig gebliebener Kopf einer sonst zu Grunde gegangenen Statue kommt an drei Stellen vor, nemlich 2, 10, 2. 3, 22, 7. 8, 30. 1. *); jedesmal bedient sich Pausanias des Wortes *κεφαλή*. Als jedoch eine Leukippide die archaischen Bildsäulen der Hilaeira und Phoibe verschönern wollte, und deßhalb der einen auf den alten Rumpf einen Kopf besserer Arbeit aufsetzen ließ, heißt es wieder *πρόσωπον* (3, 16, 1). Beide Wörter verbunden finden wir einmal, 10, 30. 3, wo Antilochos einen Fuß auf einen Felsen setzt, und *τὸ πρόσωπον καὶ τὴν κεφαλὴν ἐπὶ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἔχων*. Die Stellung ist anschaulich genug, schwerlich aber soll durch die beiden Wörter etwas verschiedenes ausgedrückt werden; wenigstens heißt es bei einer ganz ähnlichen Stellung 10, 31, 5: *ἐπικέκλιται τὸ πρόσωπον ἐπὶ τὰς χεῖρας ἀμφοτέρας ὁ Σαρπηδών*. Eine Bildsäule des Apollo von Buchsbaumholz wird 6, 19. 6. erwähnt; der übrige Körper war in der Naturfarbe, nur der Kopf des strahlenden Sonnengottes hatte man vergoldet; es heißt hier *κεφαλή*. Ein Schnitzbild des Dionysos in Megara war zur Zeit des Pausanias gänzlich verhüllt — ob mit Bekleidung oder mit Kränzen, Bändern wird nicht gesagt — bis auf das Gesicht; nur dieses war sichtbar, 1, 43, 5: bei einem Bilde des Asklepios, welches sorgsam bekleidet war, blieb nichts sichtbar als das Gesicht und die Extremitä-

*) Ob diese Köpfe wohl als Cultbilder fortdienten?

ten. Beidesmal ist πρόσωπον gebraucht, in dem unbestimmten Sinne, wie man wohl in jeder Sprache sagen kann: man sah nichts als das Gesicht, wo man richtiger den Kopf genannt haben würde. Nach allem Angeführten kann es nur auffallen, daß Pausanias an den zahlreichen Stellen, wo er Holzbilder beschreibt, deren Köpfe und Extremitäten von anderm Material waren, das Wort κεφαλή nie, sondern stets πρόσωπον anwendet. Sehen wir die einzelnen Beispiele:

1. Rumpf, Hände und Füße von gebranntem Thon und Gips, Gesicht von Gold und Elfenbein, 4, 40, 4.

2. Rumpf von Holz, vergoldet, Gesicht und Extremitäten von Marmor, 9, 4, 1. 6, 25, 4. 6, 24, 6.

3. Rumpf von Holz, vergoldet, Gesicht und Extremitäten von Elfenbein, 1, 42, 4.

4. Rumpf von Holz, mit Gold und Farben ausgeschmückt, Gesicht und Extremitäten von Elfenbein, 7, 26, 4.

5. Rumpf von Holz, Gesicht und Extremitäten von Elfenbein, 6, 19, 11.

6. Rumpf von Holz, Gesicht und Extremitäten von Marmor, 2, 4, 1. 7, 21, 10. 8, 31, 6. 8, 25, 6. 7, 23, 5. 8, 31, 2.

7. Vielleicht gehört auch 9, 16, 2. in Bezug auf Material hieher, in Bezug auf den Gebrauch des Wortes πρόσωπον gewiß. Es ist von einem Bilde der Tyche die Rede, ohne Angabe des Stoffs; den Rumpf und die Füße hatte Kallistonikos, Gesicht und Hände Xenophon gearbeitet, ersterer wahrscheinlich auch den Plutos. Das Ganze muß entweder von Marmor, oder Rumpf und Füße von Holz, Gesicht und Hände von Marmor oder Elfenbein gewesen sein, der Plutos wohl vom Stoffe der Hauptmasse. Noch kann auch das Bild der Mutter Dindymene, 8, 46. 4. angeführt werden, dessen Körper von Gold, das Gesicht statt von Elfenbein von Zähnen des Flußpferdes gearbeitet war *).

Betrachten wir alle angeführte Stellen, so wird man es wohl

*) Daß man einem goldnen Bilde einen hölzernen, mit Zähnen des Flußpferds ausgelegten Kopf aufgesetzt haben sollte, ist doch kaum glaublich. Wahrscheinlich war die ganze Figur von Holz, der Körper entweder stark vergoldet oder mit Goldblech überzogen, und nur der Kopf in der Art chryselephantinischer Arbeit behandelt.

nicht für bloßen Zufall halten, wenn Pausanias bei solchen Akrolithen (das Wort auch von Elfenbeinarbeit gebraucht) immer sich nur des Ausdrucks πρόσωπον bedient, und es drängt sich die Frage auf, ob man darunter wirklich nur die Maske, das Gesicht, zu verstehen habe, oder ob es einfach für κεφαλή gesetzt sei; denn die Bedeutung von Büste wird kaum in Betracht zu ziehen sein, da das Wort nur einmal in diesem Sinne vorkommt, 6, 23, 5., wo noch dazu diese Bedeutung erst durch den Zusatz πρόσωπον ἄχρι ἐς τοὺς ὤμους hergestellt wird. Soll es wirklich mit κεφαλή gleichbedeutend sein, so bleibt es unerklärlich, daß dieses Wort selbst nicht ein einziges Mal eintritt; soll es als Maske genommen werden, so würden dadurch manche technisch-archäologische Fragen angeregt, deren Beantwortung aus den Ueberresten des Alterthums nicht geführt werden kann, und die sich aus Pausanias gar nicht, aus der übrigen Literatur theilweise nur mit Schwierigkeit führen lassen dürfte. Doch hat die Annahme, daß wenigstens bisweilen nur die vordere Kopfseite mit Elfenbein oder Marmor bekleidet gewesen sei, durchaus nichts verwerfliches; die Versündigung gegen die Gesetze der Schönheit ist aber nicht größer, als bei Aufsetzung eines ganzen Kopfes, und zudem ließ sich der Mißstand durch die Stellung, durch Verhüllung und andre Mittel leidlich decken, wozu man noch in Anschlag bringen muß, daß die Cultusstatuen — und nur um solche wird es sich in dieser Frage handeln — nicht Gegenstand ästhetischer Betrachtung, sondern religiöser Verehrung waren; suchte man auch das minder Schöne zu decken, so weit es thunlich war, so nahm doch Niemand Anstoß, wenn es sich nicht verdecken ließ.

Nach dieser nothwendigen Abschweifung kehren wir zu unserer Aufgabe zurück, nemlich zu den Mitteln, wodurch man Mängel der Arbeit zu verdecken und den einfachsten Statuen eine gewisse Schönheit mitzutheilen suchte, und man wird ohne großes Bedenken sagen können, daß sich zur Erreichung dieses Zweckes als wirksamstes Mittel die Bekleidung bot. Natürlich ist es wohl, daß dieses da zuerst zur Anwendung kam, wo sich das Bedürfniß zunächst fühlbar machte, sei es nun aus technischen Rücksichten, oder aus Gründen der religiösen Vorstellung. Findet sich auch keine bestimmte Angabe darüber, so ist es doch

von höchster Wahrscheinlichkeit, daß man die Bekleidung zuerst bei Holzstatuen versucht habe, theils um rohe Arbeit zu verhüllen, theils um bei fremdartigen Ansätzen das Störende der Fugen zu verdecken. Aus denselben Gründen finden wir auch bei den ältesten rohen Erzarbeiten die Bekleidung als gefälliges Deckungsmittel angewendet. Was aber anfänglich das Bedürfniß der Deckung veranlaßt hatte, wurde dann später ein Mittel des Schmuckes, indem man, ohne Rücksicht auf den Stoff oder die Arbeit der Statue, mehr oder weniger kostbare Gewänder zu geschmackvoller Drapirung gebrauchte, wobei dann rückwirkend der schöne Faltenwurf dem Bildschnitzer, dem Bildhauer und dem Erzgießer die erwünschtesten Vorbilder verschaffte. Als sicher wird man wohl annehmen dürfen, daß man ursprünglich im wesentlichen den Statuen die Kleidungsstücke anlegte, welche die Menschen selbst gebrauchten; für die verschiedenen Gelegenheiten war eine andere Toilette, mehr oder minder reich, vorhanden. Diese Trachten fixirten dann erst die Künstler, indem sie dieselben im harten Material nachbildeten und so allmählig typisch machten *). Die Stellen, in denen von Kleidung der Statuen die Rede ist, sind bei Pausanias zahlreich genug; doch ist leider nicht überall deutlich, ob er von den Kleidern einer Garderobe spricht, oder von Kleidung, die der Künstler in seinem Stoffe dargestellt hatte. Kleidung, welche der Statue an- und ausgezogen wurde, findet sich mit Sicherheit in folgenden Stellen: die Spartanischen Frauen webten alljährlich dem ehernen Amykläischen Gotte ein Gewand 3, 16, 2. Die jährliche Erneuerung war erforderlich, weil das Bild unter freiem Himmel stand; dagegen webten die sechszehn Elischen Frauen für das Herabild in Olympia alle fünf Jahr, also wohl jedesmal zu den Olympien, ein neues Gewand (5, 16, 2). Da das Bild, dessen Stoff Pausanias nicht nennt, im schützenden Tempel stand, konnte das Gewand sich mehrere Jahre unversehrt erhalten. Auf dem Marktplatze zu Elis stand eine eherne Bildsäule des Poseidon; ihr legen die Einwohner (gleichzeitig?) ein Kleid von Wolle, eins von Leinwand, eins

*) Mein verehrter Freund, H. Geh. Hofr. Ruhl hat der Athenenbekleidung sorgfältige Studien gewidmet, die einzelnen Stücke der Toilette nachgebildet und nachdem er sie der nackten Figur angelegt, denselben Faltenwurf erreicht, den wir bei der Parthenos bewundern.

von Baumwolle an *) 6, 25, 3. Die dreifache Kleidung braucht nicht aufzufallen; in Titane stand ein Bild des Asklepios, bei dem nur das Angesicht und die äußersten Hände und Füße sichtbar waren: übrigens war es mit einem weißen, wollenen Chiton und Himation drapirt **) (2, 11, 6). In Aigion war ein akrolithisches Schnitzbild der Eileithyia, vom Kopfe (diesen wohl mit inbegriffen?) bis zu den Fußspitzen in einen feinen Schleier eingehüllt (ἐς ἄκρους ἐκ κεφαλῆς τοὺς πόδας ὑφάσματι κεκάλυπται λεπτῷ), 7, 23, 5. Ob die Schnitzbilder der Eileithyia zu Athen (1, 18, 5) ebenfalls hieher zu ziehen sind, ist zweifelhaft; eine Darstellung in Bekleidung durch den Bildschnitzer ist wenigstens nicht grade unmöglich. Ein Schnitzbild der schwarzen Demeter in der Nähe von Phigalia hatte einen bis zu den Fußspitzen reichenden Chiton an (χιτῶνα ἐνεδέδυτο) 8, 42, 4. Ich trage kein Bedenken, auch in folgenden Stellen an wirklich angelegte Kleider zu denken: In Aegina standen nahe bei einander drei Tempel, des Apollo, der Artemis, des Dionysos: das Bild des Apollo war ein Schnitzbild einheimischer Kunst, nackt (d. h. unbekleidet), die Artemis hat Kleidung, und ebenso auch Dionysos, 2, 30, 1. Auch in Bura waren drei Tempel, einer der Demeter, der andere der Aphrodite und des Dionysos, der dritte der Eileithyia, die Bilder von Pentelischem Marmor; die Demeter hat Kleidung, 7, 25, 9. Sicherlich ist der Sinn dieser Stellen nicht, daß die Demeter und die Artemis bekleidet, die andern Gottheiten unbekleidet dargestellt gewesen sein, sondern diese waren vom Künstler so dargestellt, wie er es eben für passend gehalten hatte (auch die Eileithyia haben wir uns nicht als eine nackte Figur vorzustellen; nur daß sie von Kopf bis zu den Füßen verhüllt war, erklärt Pausanias für eine Athenische Sitte), den andern aber waren Kleider umgeworfen. Merkwürdig ist die Notiz 8, 5, 3 wo

*) So verstehe ich die Stelle, nach einem bei Pausanias ganz gewöhnlichen Sprachgebrauche; will man diesen hier nicht zulassen, so wäre es ein Kleid von Wolle, Leinwand und Baumwolle gewesen.

**) Das „wollene" beziehe ich auf Chiton und Himation. Auffallend ist an dieser Stelle, daß Pausanias sagt, es sei nicht zu erkennen gewesen, von welchem Holze oder Metalle das Bild sei. Da Kopf und Extremitäten unbedeckt waren, mußte man, sollte man meinen, bei ihm eben so gut wie bei jedem andern Bilde unterscheiden können, wenigstens ob es von Holz oder von Metall war. Ganz verschieden verhielt es sich 8, 22, 7.

Laodike aus weiter Ferne, aus Kypros, ihrer lieben Athene Alea in Tegea ein Gewand weiht, gewiß dem älteren Bilde der Göttin; dieses war aber von Elfenbein 8, 46, 1. 5.

Dagegen ist an andern Stellen, wo von Kleidung die Rede ist, an einen Anzug gewiß nicht zu denken, sondern es soll ausgedrückt werden, daß der Künstler die Figur als eine bekleidete dargestellt habe. Offenbar ist dieses 9. 35, 6. 7. der Fall, wo von der verschiedenen Darstellung der Chariten durch Bildhauer und Maler die Rede ist, (*Χάριτας ἐχούσας ἐσθῆτα, ἀγάλματα Χαρίτων ἐν ἐσθῆτι*). Eben so unzweifelhaft ist 8, 37, 3. von Nachbildung der Bekleidung in Stein zu verstehen. Bisweilen ist unter dem Ausdruck Kleidung der bekleidete Theil des Körpers zu verstehen, im Gegensatze zu dem Kopfe und den Extremitäten. So beschreibt er 8, 31, 2. Statuen der großen Göttinnen, von denen die Demeter ganz und gar (*διὰ πάσης*) von Stein, die Soteira dagegen soweit die Kleidung reichte (*τὰ ἐσθῆτος ἐχόμενα*) von Holz, also ein Akrolith, war. Im Schatzhause der Selinuntier zu Olympia stand ein Dionysos, das Angesicht, die äußersten Hände und Füße von Elfenbein; daneben im Schatzhause der Metapontiner ein Endymion, mit Ausnahme der Kleidung das übrige ebenfalls von Elfenbein (*πλὴν ἐσθῆτος τὰ λοιπὰ ἐλέφαντος*) 6, 19, 10. 11. Der bekleidete Theil des Körpers war bei beiden von Holz. In Patrai war ein Bild des Asklepios, mit Ausnahme der bekleideten Theile das andre von Marmor, also ein Akrolith (*πλὴν ἐσθῆτος λίθου τὰ ἄλλα*) 7, 20, 9. Ebenso sind die Schnitzbilder der Chariten in Elis zu verstehen, welche soweit sie bekleidet waren, vergoldet waren, Angesicht und Extremitäten von weißem Marmor (*ξόανα ἐπίχρυσα τὰ ἐς ἐσθῆτα*) 6, 24, 6. Die Herme in Phigalia, welche aussah, als hätte sie ein Himation an (8, 39, 6) hatte vermuthlich am Halse die Anfänge einer solchen Bekleidung, etwa einen Streif, welchen Pausanias für den obersten Theil eines Himations hielt. — Wie 7, 20. 3. der eherne, von Kleidung entblößte (*γυμνὸς ἐσθῆτος*) Apollo zu verstehen sei, ist mir nicht ganz klar, am wahrscheinlichsten jedoch, daß er als nackte Figur dargestellt war, was Pausanias vielleicht um deßwillen ausdrücklich erwähnt, weil er Sandalen an den Füßen hatte. Nackte Apollobilder kommen übri-

gens auch 2, 30, 1. 7, 26, 6. und ein nacktes Heraklesbild 2, 4, 5. vor, schwerlich überall in demselben Sinne. Die nackten Chariten 9, 35, 6. sind in ihrer Bedeutung klar.

Ueber die Art, wie bei den Akrolithen die Extremitäten befestigt wurden, fehlen uns Andeutungen. Da nur die Theile der Statue, welche aus der Gewandung, sei es nun angelegte, oder im harten Material dargestellte, hervorragten, angesetzt wurden, so beseitigte man dadurch leicht das Hervorscheinen der Fugen und das Störende des verschiedenartigen Materials.

Von größter Wichtigkeit für die Entwicklung der Kunst war das Elfenbein, und wahrhaft verwundernswürdig, wie früh dieses edle Material in den abendländischen Handel gekommen ist. Lange ehe man in Griechenland das Thier kannte, verarbeitete man dessen Zahn (1, 12, 4), und schon Homer rühmt Elfenbein als Hauptschmuck königlicher Geräthschaften. In späteren Zeiten muß der Verbrauch in Griechenland außerordentlich gewesen sein; und Pausanias lobt ausdrücklich, daß die Griechen zur Verherrlichung ihrer Götter keine Kosten gescheut, und für die Götterbilder das Elfenbein aus Indien und dem innern Afrika bezogen haben (5, 12, 3)*). Sehr früh kannte man das Färben des Elfenbeins, welches Homer schon (Il. 4, 141 ff.) als Beschäftigung Mäonischer und Karischer Frauen erwähnt, und es versteht sich von selbst, daß man eine so nützliche Kunst nicht vernachlässigt haben werde: doch findet sich bei Pausanias kein Beispiel ihrer Anwendung. Auffallend ist dessen Bemerkung (5, 12, 2), daß man das Elfenbein vermittels des Feuers erweicht und nach Belieben in verschiedene Formen gebracht habe **); wenn dieses wahr ist, woran man jedoch zweifeln darf, so hätten wir eine wichtige verloren gegangene Kunst zu bedauern. Daß das Elfenbein, wenn sich beim Wechsel der Temperatur der hölzerne Kern, der ihm bei Statuen und andern

*) Daß Pausanias, der in Klein-Asien geboren war und längere Zeit lebte, der einen großen Theil Vorder-Asiens und Aegypten bereist, der sich in Rom aufgehalten hatte, und der merkwürdigen Thieren eine besondere Aufmerksamkeit schenkt, nie einen Elephanten gesehen hat, sondern sich in seiner wunderlichen Abhandlung über das Elfenbein (5, 12, 1—3) lediglich auf einen von ihm bei Capua gesehenen Schädel beruft, ist fast unbegreiflich.

**) Das Mittel, Elfenbein zu erweichen, welches Krünitz (Oeconom. Encyclop. X, 739) angiebt, ist gewiß verschieden.

Arbeiten als Unterlage diente, warf oder Risse bekam, nothwendig mit leiden mußte, wußten die Künstler schon im Voraus, und wendeten deßhalb je nach der Lage des Tempels verschiedene Mittel an, um diesem Uebelstande vorzubeugen; besonders scheinen sie sich bemüht zu haben, eine Gleichmäßigkeit der Temperatur durch Ausdünstungen des Wassers herzustellen, oder den Holzkern durch Oel für die Einwirkung der wechselnden Luft weniger empfindlich zu machen. Ausführlicher ist über diesen Gegenstand mit Angabe der Belegstellen gesprochen worden in der Zeitschrift für Alterthumswissensch.. 1849 S. 407 ff.. Dennoch war man nicht im Stande, den Einfluß der Temperatur völlig zu beseitigen; hatte doch selbst der Olympische Zeus des Phidias im Verlaufe der Zeit Risse bekommen, die Damophon auf das kunstreichste wieder ausbesserte (4, 31, 6).

Das älteste, wenn auch nur angebliche Denkmal, bei welchem Pausanias die Verzierung mit Elfenbein erwähnt, ist das Bettchen oder Stühlchen der Hippodamia (5, 20, 1); es war mannichfach mit Elfenbein verziert, wobei man an eingelegte Arbeit zu denken haben wird, und in dieser Art wird es bei Geräthschaften des gemeinen Lebens (1, 12, 4) häufig genug zur Anwendung gekommen sein, gewiß in der Regel zu edlerem Gebrauche, als wenn man Messergriffe und Billardkugeln daraus macht. Es fehlt dem Pausanias an Veranlassung Arbeiten in dieser Art zu nennen, und so müssen wir uns auf den Tisch beschränken, auf welchem die Olympischen Siegerkränze ausgelegt waren. Als Meister wird Kolotes genannt; der Tisch war (5, 20, 2) von Gold und Elfenbein verfertigt, das heißt, der Tisch selbst in seinem Kern war von Holz, Platte und Füße aber mit Elfenbein und Gold belegt.

Bei weitem von größerer Wichtigkeit war jedoch die Anwendung des Elfenbeins bei den Götterbildern, wo es sehr bald, wenn nicht schon von Anfang an, mit Gold in Verbindung gebracht wurde, und dadurch die herrlichste Entwicklung von den rohesten Schnitzbildern zu den chryselephantinischen Prachtwerken veranlaßte. Die Natur des Materials, welches nur in kleinen Stücken verarbeitet werden kann, brachte es mit sich, daß man zwar Figürchen, nicht aber große, noch weniger kolossele Götterbilder massiv aus ihm verfertigen konnte; gesetzt

aber auch, daß es möglich gewesen wäre, aus bloßen kleinen Würfeln und Täfelchen ein großes Bild zusammen zu setzen, so würde in den meisten Fällen schon seine Kostbarkeit auf Sparsamkeit hingewiesen haben. Man wurde also von selbst auf einen Holzkern geführt. Die nächste Sorge des Künstlers mußte nun die Auswahl des Holzes sein, nothwendige Bedingung hierbei war gewiß Härte, Gesundheit und Trokkenheit; nachdem die geeigneten Blöcke ausgesucht, die einzelnen auch wohl vorläufig in rohen Umrissen bearbeitet waren, baute dann der Künstler die Figur auf, um die Maaße und Verhältnisse zu überschauen, und gleich jetzt erforderlichen Falles Fehler zu beseitigen und die Maaßregeln für den definitiven Bau zu berechnen. Dann wurden die einzelnen Stücke wieder auseinander genommen, in der Werkstatt feiner ausgearbeitet, die vorbereiteten Elfenbeinstücke und das Gold durch Leim und Stifte an das Holz befestigt und nach der letzten Ueberarbeitung das Ganze wieder zusammengesetzt, wo dann mit der Ausfüllung der Fugen und einzelnen Nachbesserungen das Bild vollendet wurde. In die Einzelnheiten einzugehen gestatten die Grenzen dieses Aufsatzes nicht, der sein Material lediglich aus dem Pausanias schöpfen soll; es wird also hier genügen, auf die Stellen hinzuweisen, aus welchen das oben angedeutete Verfahren sich ergeben würde, selbst wenn die innere Nothwendigkeit nicht schon darauf führte. Daß die einzelnen Holzblöcke einer vorläufigen Bearbeitung unterzogen wurden, sehen wir an dem unvollendeten Zeusbilde in Megara, 1, 40, 4. Theokosmos, der Künstler, war durch die Einfälle der Spartaner verhindert worden, sein Werk zu Ende zu führen: nur der Kopf aus Gold und Elfenbein war fertig — mit ihm also hatte er begonnen —; das Uebrige blieb unvollendet *), doch bewahrte man hinter dem Tempel die halbbearbeiteten Holzstücke, welche Theokosmos ebenfalls hatte mit Elfenbein und Gold ausschmücken wollen. Auch das Zeusbild in Olympia hatte Phidias stückweise (καθ᾽ ἕκαστον τοῦ ἀγάλματος)

*) Mit Gips und gebranntem Thon wurde die Statue zum Cultbilde vollendet; sollen aber wohl die halbvollendeten Statuen, die in einem unfertigen Tempel unweit Theben standen (9, 4, 4), ebenfalls Cultbilder geworden sein? oder diente der Tempelraum hier nur als Aufbewahrungsort? Ist die Lesart ἡμίσεα richtig, so könnte man vielleicht an chryselephantinische Werke denken, deren obere Hälften nur fertig geworden und so nur als Halbfiguren aufgestellt waren.

in seiner Werkstatt ausgearbeitet, und dann im Tempel erst die einzelnen Theile zusammengesetzt (5, 15, 1).

Zur Ueberkleidung des hölzernen Kernes nahm man in der Regel, um der Schönheit und des Reichthums willen, außer dem Elfenbein auch Gold; verhältnißmäßig wenig Statuen werden angeführt, die nur von Elfenbein waren; noch seltner sind die, welche von Gold waren und das Haupt von Elfenbein oder analogem Material hatten. Von letzterer Art finde ich nur das schon erwähnte Bild der Dindymene, 8, 46, 4; zu ersterer gehört „das von Elfenbein verfertigte Bild der Aphrodite" 1, 23, 6; das alte Athenenbild „von Elfenbein" in Alalkomenai 9, 33, 5; vielleicht auch das Apollobild, von welchem nur noch der von Elfenbein gearbeitete Kopf (*ἐλέφαντας πεποιημένη κεφαλή*) übrig war, 3, 22, 7. Eben dahin ist ohne Zweifel auch das Bild der Athene Alea zu rechnen, 8, 46, 5, wo der Zusatz, „es sei durchaus von Elfenbein gemacht" (*ἐλέφαντος διὰ παντὸς πεποιημένον*) gewiß nicht bedeuten soll, es sei massiv von Elfenbein gewesen, was schon die Größe einer Cultstatue nicht gestatten würde; vielmehr ist dieses „durchaus" nur im Gegensatze zu den weit häufigern chryselephantinischen Bildern gesagt, möglich sogar im Gegensatze zu dem neuern Bilde in Tegea (*τὸ ἄγαλμα τὸ ἐφ' ἡμῶν*, 8, 47, 1), dessen Stoff Pausanias nicht angiebt, welches wir aber als chryselephantinisch nehmen dürfen, weil er die beiden nebenstehenden Bilder ausdrücklich als von Parischem Marmor verfertigt bezeichnet. Der Ausdruck „durchaus" *διὰ παντὸς* bedeutet hier eben so wenig massiv, als 8, 31, 8, wo der Sockel einer Bildsäule durchaus (*διὰ παντός*) mit Bändern bedeckt ist.

Schubart.
